

Die retrospektive Erfindung der DDR-Gesellschaft im Spielfilm

Integrationsangebote für Ostdeutsche unter westdeutscher Diskurshegemonie

Sylka Scholz

Beitrag zur Veranstaltung »Gesellschaftsentwürfe im Film und Fernsehen der Gegenwart« der Sektion Medien- und Kommunikationssoziologie

Einleitung: Die Bedeutung von Spielfilmen für die Wissensproduktion

26 Jahre nach der deutsch-deutschen Vereinigung konstatiert die Bundeszentrale für politische Bildung eine „Bildungslücke DDR“.¹ Immer mehr Jugendliche in Deutschland wüssten nicht mehr, dass Deutschland einmal geteilt war. Um dieser Wissenslücke entgegenzuwirken, hat die Bundeszentrale für politische Bildung unter anderem 2015 ein Buch publiziert mit dem Titel *Geteilte Ansichten. Jugendliche stellen Fragen zur deutschen Einheit*. Berliner Schüler/-innen, die in ihrer Stadt über die architektonischen Zeichen der Teilung gestolpert waren, haben Zeitzeug/-innen zu ihrem Leben vor dem Mauerfall befragt. Im Vorwort der Schüler/-innen heißt es: Sie haben gelernt, „dass diese Zeit nicht nur aus Flucht und Mauer bestand, sondern auch aus einem Alltag, der uns heute fremd erscheint, für die Menschen damals jedoch normal war“ (Balogh, Murke 2015: 4). Deutlich wird an diesem Projekt, dass das Wissen über die DDR und damit auch über einen Teil der deutschen Geschichte für die jüngeren Generationen immer geringer wird. Aus diesem Grund stellt die Bundeszentrale ein umfangreiches Bildungsportal zur Verfügung, auf dem auch populäre Filme über die DDR eine wichtige Rolle spielen. Die Reihe *Filmhefte* stellt Material für eine vertiefende Filmanalyse in den Schulen bereit, unter anderem zu den populären Spielfilmen *Good Bye, Lenin!* (D. 2003, Regisseur: W. Becker) (vgl. Moles Kaupp 2003), *Das Leben der Anderen* (D. 2005, Regisseur: F. H. von Donnersmarck) (vgl. Falck 2006) und *Der rote Kakadu* (D. 2006, Regisseur: D. Graf) (vgl. Brunner 2006).

Für die älteren ostdeutschen Generationen sind hingegen die politische Wende im Jahr 1989 und das Leben in der DDR immer noch präsent. Vor diesem Hintergrund haben Filme über die DDR-Geschichte unterschiedliche gesellschaftliche Funktionen: Sie vermitteln den Westdeutschen und den jüngeren Ostdeutschen Wissen über das Leben in der DDR. Insbesondere für die älteren in der DDR

¹ Vgl. https://www.lpb-bw.de/ddr_unterricht.html (letzter Aufruf 02.01.2017).

aufgewachsenen Generationen lassen sich die in Ost- und Westdeutschland, aber auch international, erfolgreichen Filme als Integrationsangebote verstehen. Sie ermöglichen, so der Zeithistoriker Thomas Lindenberger, den Ostdeutschen ihr historisch gewordenes Anderssein zu imaginieren und sich vom Westdeutsch-Sein abzugrenzen. Zugleich fungieren die Filme als eine „Form der Anerkennung von Zugehörigkeit im vereinten Deutschland“ (Lindenberger 2011: 601), sie symbolisieren einen „gelungenen virtuellen Integrationsprozess“ (Lindenberger 2011: 601), der jedoch in sich widersprüchlich und prekär ist. Diese Widersprüchlichkeit resultiert unter anderem daraus, dass die bundesdeutsche Erinnerungskultur zur DDR-Vergangenheit unter westlicher Deutungsmacht steht. Diese haben die Ostdeutschen mehrheitlich selbst gewählt und gewünscht: Der Beitritt zur Bundesrepublik erfolgte, so Lindenberger pointiert, als eine freiwillige „Selbstunterwerfung“ (Lindenberger 2011: 600) unter das bundesdeutsche demokratische Herrschaftssystem. Sie führte und führt aber zu erheblichen Friktionen in den kulturellen Praxen der Ostdeutschen. Denn die „Bundesrepublikanisierung der DDR“, verstanden als eine „schnelle und umfangreiche Übertragung der westlichen Institutionen“ (Rödter 2015: 820) auf die DDR, konstituierte in Verbindung mit dem West-Ost-Elitentransfer eine westlich-bürgerliche Diskurshegemonie. Eine ostdeutsche Öffentlichkeit hat sich bis heute kaum institutionalisiert und fristet etwa in der Zeitschrift *Superilu* oder im *Mitteldeutschen Rundfunk (MDR)* eine oftmals belächelte Randexistenz (vgl. Dieckmann 2005). Es entwickelte sich bei vielen Ostdeutschen, dies lässt sich anhand von verschiedenen Umfragen gut rekonstruieren, ein Gefühl der Benachteiligung und der Fremdbestimmung. Als Bewältigungsstrategie und als Produkt der Wiedervereinigung konstituierte sich eine „ostdeutsche Abgrenzungsidentität“ (Rödter 2015: 821), die im öffentlichen Diskurs gern als „Trotzidentität“ (Lindenberger 2011: 604) bezeichnet wird.

Die Fragen, welches Wissen über die DDR-Gesellschaft in populären Spielfilmen vermittelt wird und welche Identitäts- und Integrationsangebote für Ostdeutsche in diesem Kontext kreiert werden, werden im Folgenden exemplarisch anhand des Spielfilms *Good Bye, Lenin!* untersucht.² Dieser Film in der Regie von Wolfgang Becker hatte im Jahr 2003 seine Kinopremiere und erreichte bereits im ersten Kinojahr über 6,5 Millionen Besucher/-innen in Deutschland. In den Folgejahren wurde er in 65 Länder verkauft und lief kommerziell ausgesprochen erfolgreich unter anderem in Großbritannien, in Frankreich, in Israel, in Russland und den USA. Zugleich gewann der Film etliche renommierte Preise wie den Französischen Cesar, die deutsche Diva, den dänischen Robert und drei Bambis (vgl. Bernhardt 2009). Nach Lindenberger handelt es sich um einen „der erfolgreichsten Streifen der deutschen Filmgeschichte“ (Lindenberger 2006: 360) insgesamt. Das globale Wissen über die DDR dürfte ausgehend von seiner internationalen Verbreitung in hohem Maß durch diesen Film bestimmt sein.

Filmanalyse als diskursanalytisch orientierte Gesellschaftsanalyse

Angeschlossen wird an die Konzeption einer soziologischen Film- als Gesellschaftsanalyse, wie sie zentral von Reiner Winter (1992; 2012; Mai, Winter 2006) formuliert wurde. Das bedeutet, die Analyse

² Die folgende Spielfilmanalyse entstand im Kontext des von Prof. Karl Lenz und mir geleiteten SFB-Projektes „Transzendenz und Gemeinsinn in privaten Lebensformen“ an der TU Dresden (2008–2013). Untersucht wurde der Wandel der Vorstellungen von Liebe, Lebensform und Geschlecht von den 1950ern bis zur Gegenwart im ost- und westdeutschen Vergleich (vgl. Scholz, Lenz 2014; Scholz 2016; Scholz 2017). An den Filmanalysen waren auch die Student/-innen Nico Kleditzsch, Markus Mehnert, Nancy Neumann und Dorothea Mewes der TU Dresden beteiligt, ihnen und den Kolleg/-innen im Projekt sei herzlich für die Debatten über die Filmanalyse gedankt.

fokussiert die im Film konstruierte soziale Wirklichkeit und die in dieser filmischen Welt thematisierten gesellschaftlichen Konflikte, die einen Bezug zur außerfilmischen Welt haben. Präzisiert wird die Film-analyse als Gesellschaftsanalyse mit einem diskursanalytischen Zugang (Scholz et al. 2013). Denn Spielfilme sind in aktuelle soziale Diskurse eingebunden und damit auch in unterschiedlichem Maße in gesellschaftliche Aushandlungsprozesse (vgl. Mai, Winter 2006; Mikos 2008). Sie können als diskursive Ereignisse gesellschaftliche Diskurse verstärken oder auch selbst als Auslöser von Diskursen fungieren, wie im Fall von *Good Bye, Lenin!*.

Die auf Michel Foucault aufbauende Diskursanalyse stellt ein ausgesprochen heterogenes Forschungsfeld dar, dies liegt nicht zuletzt daran, dass Foucault den Diskursbegriff in seinen einzelnen Werken nicht einheitlich verwendet hat (Knoblauch 2005; Scholz, Lenz 2013). Der in dieser Analyse präferierte diskursanalytische Zugang schließt an die Wissenssoziologische Diskursanalyse (WDA) an, die von Rainer Keller (2011) entwickelt wurde und die sich im Verlauf von gut fünfzehn Jahren im deutschsprachigen Kontext breit etabliert hat. Ausgehend von der Kritik an dem Diskurskonzept von Foucault verbindet Keller die Diskursanalyse mit dem im interpretativen Paradigma verorteten wissenssoziologischen Theorieprogramm nach Peter L. Berger und Thomas Luckmann (vgl. grundlegend Keller 2011). Das Konzept der „diskursiven Konstruktion der Wirklichkeit“ (Keller 2011: 190) erforscht die „Prozesse der sozialen Konstruktion von Deutungs- und Handlungsstrukturen auf der Ebene von Institutionen, Organisationen bzw. kollektiven Akteuren und die [...] gesellschaftlichen Wirkungen dieser Prozesse“ (Keller 2011: 12). Die von Keller entwickelte Spielart der Diskursanalyse versteht sich als eine Forschungsperspektive, die in eine konkrete Methode überführt werden muss. Dafür hat Keller ausgehend von der Grounded Theory zahlreiche Vorschläge entwickelt, die sich jedoch auf textliches Analysematerial beziehen (vgl. Keller 2007). Deshalb wurde ein an die WDA anschließendes Arbeitsmodell einer wissenssoziologisch-diskursanalytisch fundierten soziologischen Filmanalyse entwickelt (Scholz et al. 2013). Es umfasst fünf Analyseschritte und bezieht eine Reihe von etablierten filmwissenschaftlichen Wissensbeständen und Untersuchungsmethoden ein. Nur so kann eine soziologische Filmanalyse die medialen Produkte und deren Wirklichkeitskonstruktionen angemessen analysieren (vgl. auch Peltzer, Keppler 2015).

Im ersten Schritt wird das filmische Datenmaterial erschlossen, indem zu allen Filmen die Produktionsdaten erfasst, ein Sequenzprotokoll, eine Plotrekonstruktion und eine Figurenkonstellation erstellt werden. Erste Überlegungen zu einem Kategoriensystem erfolgen bereits in Anlehnung an die Forschungsfrage. Der zweite Schritt beinhaltet die Auswahl der Analyseeinheiten (Schlüsselszenen, Fotogramme, Monologe/Dialoge), die sich an den Forschungsfragen ausrichtet. Die Feinanalyse der Schlüsselszenen erfolgt im dritten Arbeitsschritt. Die bildlichen und textlichen Analysequellen werden insbesondere mit Rekurs auf die dokumentarische Bild- und Videointerpretation von Bohnsack (2011) analysiert. Sie wird genutzt, um die diskursiven Deutungsangebote der Spielfilme zu rekonstruieren. Der vierte Schritt fokussiert die Kategorienbildung nach der Grounded Theory. Entwickelt wird nun ein spezifisch wissenssoziologisch-diskursanalytisches Kodierparadigma (Scholz, Lenz 2013). Anhand des axialen und selektiven Kodierens, das zunächst in einem innerfilmischen komparativen Vergleich der Schlüsselszenen erfolgt, wird ein Kategoriensystem aufgebaut, das sich im Forschungsprozess mehr und mehr verdichtet, so dass Schlüsselkategorien identifiziert werden können. Im fünften und letzten Auswertungsschritt geht es um die Analyse der gesellschaftlichen Wirkung der filmischen, diskursiven Deutungsangebote. Generell ist die Bestimmung des Verhältnisses von „gesellschaftlicher Realität, filmischer Darstellung und ihrer kulturellen Akzeptanz“ (Merkel 2014: 260) in der Filmforschung eine Herausforderung. Als Quellen werden Filmkritiken, veröffentlichte Zuschauermeinungen und Zensurdaten einbezogen. So ist eine begründete Annäherung an die Wirkungsweisen von Film möglich, ohne

universalistische Wirkungshypothesen zu formulieren. Darüber hinausgehend werden die Spielfilme in die anhand der Sekundärliteratur identifizierten zeitgenössischen Diskurse eingeordnet.

Die Rekonstruktion des Gesellschaftsbildes im Film *Good Bye, Lenin!* erfolgt in dieser Analyse über das Konzept Heimat, denn der Film verhandelt die Frage, ob die DDR eine Heimat für ihre Bewohner/-innen sein konnte. Andere vorliegende Analysen klassifizieren den Film als DDR-Erinnerungsfilm (Lindeberger 2006; 2011) oder als Wendefilm (Zeisberger 2012). Der Film kann aus meiner Sicht auch als Fragment des seit den 1990er Jahren sehr vielfältigen Heimatdiskurses verstanden werden. Zunächst angetrieben durch die deutsch-deutsche Vereinigung, ist er durch neoliberale Globalisierungsprozesse in der Mitte der gesellschaftlichen Diskurse situiert. Mittlerweile ist eine Reihe von (populär-)wissenschaftlichen Publikationen zum Thema Heimat erschienen, die vielfältige Perspektiven auf das Phänomen eröffnen. Konsens besteht darüber, dass sich das gegenwärtige Verständnis von Heimat um 1800 in der Elitekultur formte (u.a. Gebhard et al. 2007; Schmitz 2013). Der moderne Heimatdiskurs bewegt sich historisch zwischen Prozessen der Öffnung und der Schließung. Als eines „der wichtigsten Medien bei der Vermessung von Heimat [fungiert] der Film“ (Heinzmann 2016: 9). So gilt es empirisch zu untersuchen, welche Ideen von Raum, Zeit und Identität in dem jeweiligen filmischen Heimatkonstrukt stecken. Ist es als Abgrenzung gegenüber Fremden konzipiert oder enthält es die Vorstellung von Offenheit für das Fremde? Wer darf an der Heimat teilhaben und wer wird ausgeschlossen?

Diskursive Identitäts- und Integrationsangebote im Film *Good Bye, Lenin!*

Die folgende Darstellung fasst die umfangreiche Interpretation entlang des Arbeitsmodells unter dem gewählten Fokus zusammen. Dabei fließen auch Erkenntnisse aus anderen Analysen des Films ein, die erst im fünften Arbeitsschritt einbezogen wurden. Der Film wurde von dem westdeutschen Regisseur Wolfgang Becker gedreht, der auch für das Drehbuch, gemeinsam mit Bernd Lichtenberg, verantwortlich ist. Produziert wurde der Film von der Produktionsfirma *X Film Creative Pool GmbH*, die Becker gemeinsam mit den Regisseuren Dani Levy und Tom Tykwer 1994 gegründet hat. Der Film kann somit als ein Produkt westlicher kommerzieller Kinokunst verstanden werden, was typisch für die Erinnerungsfilme über die DDR ist (vgl. Lindenberger 2011). Zugleich nutzt er die kreativen Potentiale des ostdeutschen Kulturbetriebs. So wurden zentrale Rollen mit bekannten DEFA-Schauspieler/-innen besetzt wie etwa die Hauptrolle der Mutter mit Katrin Saß oder die Nebenrollen des Schuldirektors mit Michael Gwisdek und der Nachbarin mit Christine Schorn. Gerade diese „kreative Symbiose“ (Lindenberger 2011: 606) macht solche Filmproduktionen vielseitig genug, um ein ostdeutsches Publikum zu erreichen, aber auch bei westlichen Meinungsführer/-innen anerkannt zu werden und im besten Fall, wie bei *Good Bye, Lenin!*, auch international erfolgreich zu sein.

Der Filmplot erzählt die Geschichte der Familie Kerner. Sie wird aus der Retrospektive des Sohnes Alex erzählt, der 22 Jahre alt ist. Er erklärt zu Beginn des Films, dass just an dem Tag, an dem die DDR einen ihrer größten politischen Siege feiert, der erste Flug eines Deutschen ins Weltall, die Familie vom Vater verlassen wird, der von einer Dienstreise nach Westdeutschland nicht zurückgekehrt ist. Der idealisierte Bezug des Jungen zu dem DDR-Kosmonauten Sigmund Jähn, der eine Art Vaterersatz wird, zieht sich als roter Faden durch den Film. Die Mutter wird nach der Flucht des Vaters von der Staatssicherheit massiv unter Druck gesetzt, erleidet eine Depression und verbringt acht Wochen in einer Nervenklinik. Danach kehrt sie zurück und widmet sich ihren Kindern und ihrem Beruf als Lehrerin. Der Protagonist Alex erklärt aus dem Off, als Voice-Over, zu Beginn des Films zu den verwackelten

Superachtaufnahmen aus seiner Kindheit die Familienkonstellation nach dem Weggang des Vaters (timecode: 00:05:42-00:06:30). Die Bilder zeigen eine stark institutionalisierte Kindheit: Alex und seine Schwester Ariane tragen die Uniformen der Pionierisenbahn in Berlin-Wuhlheide. Diese Schmalspurbahnen wurden von der staatlichen Kinderorganisation *Ernst Thälmann* betrieben, sollten die Identifikation der Kinder mit der Pionierorganisation fördern. Alex erklärt aus der Retrospektive in ironisierender Weise, dass sich die Mutter nach dem Weggang des Vaters mit dem sozialistischen Staat verheiratet und sich für dessen gesellschaftlichen Fortschritt engagiert habe. Der Film zeigt sie in der verkündlichen Kleidung der Pioniere. Gemeinsam mit einer Pioniergruppe singt sie das Lied *Unsere Heimat*. Es gilt als eines der bekanntesten Pionierlieder der DDR und wurde 1951 komponiert. In dem Text, der zu hören ist, wird erklärt, dass zur Heimat die Wohnorte der Menschen, aber auch Wälder, Wiesen, Tiere und Lebensmittel gehören. Man könnte sagen: die Lebensgrundlagen der Menschen. Nicht mehr zu hören sind im Film die Zeilen: „und wir lieben die Heimat, die Schöne und wir schützen sie, weil sie dem Volke gehört. Weil sie unserem Volke gehört. Unsere Heimat“ (Mathes 2007: 54).

Die Verknüpfung von Heimatkonstruktion und Vaterland, die bereits in diesem Lied aus den 1950ern anklingt, wurde in den 1970er Jahren in offiziellen Dokumenten wie dem *Kulturpolitischen Wörterbuch* ausformuliert. „Heimat‘ und ‚Vaterland‘“ wurden „in der DDR als deckungsgleich gedacht“ (Mathes 2007: 53). Der Film nimmt eine Vergeschlechtlichung dieses Konstruktes vor: Heimat, Vaterland und Weiblichkeit werden miteinander verknüpft. Die Mutter als personifizierte Heimat entspricht zugleich dem in der DDR propagierten Leitbild der emanzipierten Frau, die in ihrem Beruf aufgeht, sich um die Familie kümmert und sich gesellschaftspolitisch engagiert. Die weibliche Emanzipation galt in der DDR als zentrale Legitimationsgrundlage für die Existenz des Staates und seines Herrschaftsapparates (vgl. etwa Dölling 2003; Scholz 2016) und war nach der politischen Wende ein diskursiv umkämpftes Feld. So galten den einen Diskursakteur/-innen die DDR-Frauen als Vorreiterin der Modernisierung, der Soziologe Reiner Geißler (2002) etwa schrieb der DDR bezüglich der Geschlechterverhältnisse einen Modernisierungsvorsprung gegenüber der alten Bundesrepublik zu. Andere Akteur/-innen zweifelten hingegen an, dass die Integration in die Erwerbsarbeit bei gleichzeitiger Zuständigkeit für die Hausarbeit und in Verbindung mit der Anhängigkeit von einer staatlich-paternalistischen Fürsorgepolitik überhaupt als Emanzipation zu bezeichnen sei (vgl. Scholz 2004).

Filmisch wird Christine Kerner als eine selbstbewusste alleinerziehende Mutter dargestellt, die sich auf der Ebene des Alltags gegen die „kleinen Ungerechtigkeiten des Lebens“ in Form von Eingaben wie die gegen „schreiend bunte Umstandskleidung“ (timecode 00:06:32–00:06:34) zur Wehr setzte, mit dem Vorsatz, die bestehende DDR zu verbessern. So stimmt sie auch nicht in die zunehmende Kritik gegen den Staat im Herbst 1989 ein, sondern geht statt zur Demo, wie ihr Sohn Alex, zu einer offiziellen Festveranstaltung zum 40. Jahrestag der DDR. Auf dem Weg erlebt sie, wie die Staatsgewalt äußerst brutal gegen die Demonstranten, auch gegen ihren Sohn Alex, vorgeht und erleidet einen Herzinfarkt. Sie liegt acht Monate im Koma, in dieser Zeit löst die DDR sich auf, was im Film mit kurzen Szenen aus Dokumentarfilmen visualisiert wird.

Da Gesundheit der Mutter äußerst instabil ist und Alex annimmt, dass sie den Zusammenbruch der DDR nicht verkraften würde, rekonstruiert er in der 79 Quadratmeter großen Neubauwohnung in der prestigeträchtigen *Frankfurter Allee*, ehemals *Stalinallee*, die DDR. Dieses Unterfangen wird mehr und mehr zu einem Kampf gegen Windmühlen. Denn es gibt keine DDR-Lebensmittel mehr, die mit der Währungsunion im Juni 1990 vollständig durch Westwaren substituiert wurden. Der Westen zeigt sich in einem riesigen knallroten Coca-Cola-Transparent oder einem Luftschiff mit dem Slogan *Test the West*. Weil die Mutter Fernsehen schauen möchte, dreht Alex mit seinem Westberliner Arbeitskollegen Dennis, der ein eigenes Studio hat, Berichte der *Aktuellen Kamera*, der offiziellen Nachrichtensendung

des Fernsehens der DDR, nach. In diesen fiktiven Nachrichten schreibt er die Geschichte um, um der Mutter, die auch von ihr bemerkten Veränderungen, wie das Coca-Cola-Plakat, schlüssig erklären zu können.

Heimat wird im Film zwischen den Polen Offenheit und Geschlossenheit verhandelt. Diejenigen, die sich mit dem Sozialismus engagiert haben, erleben die politische Wende als Verlust von Heimat, stehen dem Westen distanziert gegenüber und wünschen sich die DDR zurück. So äußert der Nachbar Genosse Ganske auf der inszenierten Geburtstagsfeier für Christine Kenner den Geburtstagswunsch: „Und dass alles wieder so wird wie es war“ (timecode: 00:58:29-00:58:31). Demgegenüber stehen diejenigen, die dem Westen gegenüber offen sind und die neuen Konsumchancen, aber auch Lebensmöglichkeiten nutzen wollen. Diese Gruppe wird durch die alleinerziehende Schwester Ariane repräsentiert, die engagiert bei *Burger King* arbeitet, eine Beziehung zu ihrem westdeutschen Kollegen eingeht und mit ihm ein gemeinsames Kind zeugt, welches die Wiedervereinigung symbolisiert. Während Alex der DDR zu ihrem Ende hin kritisch gegenüberstand, entwickelt er sich mehr und mehr zu einem Verfechter des untergehenden Landes als eine zu bewahrende Heimat. Er nimmt eine entscheidende historische Verkehrung vor: Die DDR wird im Kampf zwischen kapitalistischem und sozialistischem System als ein weltoffenes und solidarisches Land mit Hilfe einer Neukontextualisierung der dokumentarischen Aufnahmen inszeniert. Nun flüchten die Westdeutschen vor Arbeitslosigkeit und Armut in den Osten.

Den zentralen Wendepunkt erlebt die Geschichte als die Familie einen Ausflug auf die familieneigene Datsche macht. An diesem Ort eröffnet die Mutter ihren Kindern ihre Lebenslüge (timecode: 01:27:04-01:30:11): Eingeschüchtert durch die Staatssicherheit entschied sie sich, keinen Ausreisepass zu stellen und ihrem Ehemann in den Westen zu folgen, wie vorab besprochen, sondern zu einer glühenden Sozialistin zu werden, um ihre Kinder vor einer möglichen Einweisung in ein Kinderheim zu schützen. Die Briefe des Vaters an die Kinder habe sie ihnen vorenthalten. Sie sucht Verständnis bei ihren Kindern und gesteht zugleich ein, dass diese Entscheidung ein schwerer Fehler gewesen sei. Das Zusammenleben in der Mutter-Kind-Familie basiert demnach auf einer Lüge. Unter den Bedingungen einer Republikflucht wird die immer wieder konstatierte Doppelbödigkeit der DDR, in der man sich nach außen anpasste und im geschützten Familienraum jedoch offen miteinander umgehen konnte, aufgelöst. Die Lüge konstituiert auch das Handeln im Privatraum Familie.

Bedeutsam für die Heimatkonstruktion des Filmes ist nun, dass Alex trotz des Geständnisses seiner Mutter an seiner Lüge festhält. Nach ihrer Offenbarung erleidet die Mutter einen zweiten Infarkt und kommt wieder ins Krankenhaus. Alex arrangiert ein Treffen zwischen Vater und Mutter, wieder unter der Bedingung, dass der Mutter der Zusammenbruch der DDR verschwiegen wird. Am Vorabend der deutsch-deutschen Wiedervereinigung inszeniert Alex unter dem Unverständnis aller anderen Familienmitglieder einen in seinen Augen würdigen Abschied von der DDR, indem er wiederum eine Sendung der *Aktuellen Kamera* gedreht hat. Der Kosmonaut und Held der DDR Sigmund Jähn, engagiert wurde ein dem Helden ähnlich sehender Taxifahrer für diese Aufnahme, wird zum vermeintlich neuen Staatsoberhaupt gekürt und öffnet die Grenzen der DDR, um einen offenen Sozialismus aufzubauen. Wiederum werden über die Grenze strebende Ostdeutsche als Westdeutsche ausgegeben, die vor der westdeutschen „Karrieresucht“, dem „Konsumterror“ und der „Ellenbogengesellschaft“ in die DDR fliehen (timecode: 01:48:49-01:48:52). Kurz nach dieser Inszenierung seiner Wunsch-DDR stirbt die Mutter. Der Film endet mit der Beerdigung und noch einmal wird die Mutter am Strand mit den Kindern gezeigt. Die DDR ist für Alex, „ein Land, das in meiner Erinnerung für immer mit meiner Mutter verbunden sein wird“ (timecode: 01:52:00-01:52:04).

Auf meine Ausgangsfrage nach dem Integrationsangebot für Ostdeutsche und den damit verbundenen Ein- und Ausschlüssen, lässt sich zusammenfassen: Der Film formuliert ein ambivalentes Integrationsangebot: die *Un-/Möglichkeit von DDR als Heimat* bildet die Schlüsselkategorie der Analyse. Auf der Ebene der familialen Ereignisse zerstört der Staat die Familie: Der Vater leidet unter Problemen in seinem Beruf, nur weil er sich nicht der Ideologie angepasst hat. Die Mutter versagt aus Angst vor Repressalien den Schritt in den Westen mittels Ausreise zu gehen. Um ihren Kindern eine schöne Kindheit zu ermöglichen, verstellt sie sich gegenüber der Öffentlichkeit und auch im privaten Raum der Familie. Indem die Kindheit des Protagonisten auf einer Lebenslüge aufgebaut ist, wird die DDR zu einer *unmöglichen Heimat*. Diesem *Heimatverlust* setzt der Protagonist jedoch seine Umschrift der Geschichte entgegen, fulminant konstruiert er eine weltoffene, solidarische DDR-Gesellschaft, der es gelingt, sich politisch selbst zu erneuern, wobei ein von der DDR-Bevölkerung (im Übrigen bis heute) geachteter und akzeptierter sozialistischer Held, der Fliegerkosmonaut Jähn (vgl. Scholz 2008), die führende Rolle übernimmt. Entworfen wird demnach eine *mögliche Heimat*, die die reale DDR nicht war. Jedoch erlaubt diese Konstruktion, die eigene Lebensgeschichte und Identität, einschließlich der emotionalen Bindungen an die DDR vermittels ihres sozialistischen Heldenkonstrukts, vor einem Zusammenbruch zu bewahren. Gerettet wird auch die männliche Identität des Helden, er muss seine kindliche, Lindenberger (2006) spricht von einer vorpolitischen, Identifikation mit dem sozialistischen Helden Jähn nicht aufgeben und kann sich nach dem inszenierten würdigen Abschied von seiner Kindheit und Jugend in der DDR dem neuen Leben zuwenden.

Der Preis ist freilich der Tod der Mutter: Als Repräsentantin der emanzipierten Frau und engagierten Sozialistin, die zugleich Heimat und Vaterland verkörpert, kollabiert sie mit dem Zusammenbruch der DDR und symbolisiert „das gescheiterte Experiment des Staatssozialismus“ (Lindeberger 2006: 363), für das sie sich nur aus Repression engagiert hat. Der ostdeutsche Filmwissenschaftler Ralf Schenk konstatiert, dass der Regisseur die Chance nicht nutzte, „eine ehrliche Sozialistin zu einer positiven Heldin [zu] machen“ (Schenk 2005: 38), was ein filmisches Novum im deutschen Kino nach 1990 gewesen wäre. Er argumentiert weiter, dass der biographische Knick den Film wohl „kompatibel für ein Westpublikum“ machte, weil entsprechend des Zeitgeistes ein „Festhalten an der Utopie einer gerechten Gesellschaft ausschließlich als rückwärtsgewandt abgeurteilt“ (ebd.) worden wäre.

In den Rezensionen zum Film sind seinerzeit weder die Deutungsangebote bezüglich der tragischen Geschichte der Mutter noch die emotionale Bindung von Alex an die DDR thematisiert worden. Zentral in der Rezeption war die Erinnerung an den DDR-Alltag und seine Dingwelt. Der Film, knapp 14 Jahre nach der politischen Wende, gilt vor allem als Erretter der tausend kleinen Dinge der DDR³ und löste, so Lindenberger (2006) und Bernhardt (2009), die sogenannte Ostalgiewelle aus. Voraussetzung für die Produktion eines solchen Filmes war, dass nach der Phase der „unbedingten Abrechnung mit der DDR als ‚totalitärem System‘ aus einem Guss“ (Lindenberg 2011: 362) in den 1990er Jahren, in den 2000ern eine neue Stufe der Auseinandersetzung mit der DDR eingesetzt hatte. Durch vielfältige Akteur/-innen in Museen, Privatsammler/-innen, Medienmacher/innen, Akteur/-innen der politischen Bildung wurde nun „dem alltäglichen Leben [in der DDR] historische[.] Bedeutsamkeit auch im seriösen Sinn zugestand“ (Lindenberg 2011: 363). Für die Ostalgiewelle wurden die Ostdeutschen im öffentlichen Geschichtsdiskurs jedoch gescholten: „Erinnerung abseits diktaturgeschichtlicher Auseinandersetzung“ wurde „abgekanzelt“ (Bernhardt 2009: 92). Dabei geriet aus dem Blick, dass die Ostalgiewelle selbst ein Produkt des westlich dominierten Geschichtsdiskurses war.

³ Haushaltswarengeschäfte in der DDR hießen in allen Städten „Tausend kleine Dinge“.

Fazit

Der Film *Good Bye, Lenin!* konstituiert insbesondere ein diskursives Integrationsangebot für die jüngeren DDR-Generationen, die sich in ihrer Kindheit in den 1970er Jahren etwa über die Heldenfigur des Kosmonauten Jähn emotional mit der DDR identifiziert haben. In der Coming-of-Age-Geschichte kann die „Ablösung der persönlichen Beziehungen von einem durch Gewalt und Kontrolle der Wahrheit zusammengehaltenen Gemeinwesen gelingen“ (Lindeberger 2006: 367). Für die älteren DDR-Generationen liegt das Integrationsangebot eher in der gezeigten Improvisationsfähigkeit, in schwierigen Situationen eine Lösung zu finden und in der zum Kult neigenden Inszenierung von Lebensmitteln und Alltagsgegenständen der DDR. Auf dieser Ebene wird die gelebte DDR-Vergangenheit zur Geschichte, die „ruhen kann, ohne vergessen oder verschwiegen zu werden“ (Lindeberger 2006: 367). Zugleich erfolgt eine, wie ich gezeigt habe, doppelte symbolische Degradierung einer überzeugten Sozialistin: Ihr politisches Engagement erweist sich als Lüge, doch nach diesem Geständnis muss die Mutter als unfreiwillige Repräsentantin der staatlichen Ideologie und als Verkörperung der Heimat DDR sterben. Im Vordergrund der Geschichte steht der männliche Held Alex, dessen DDR-Vergangenheit in eine offene Zukunft transponiert wird. Diesen Aspekt teilt der Film mit vielen sogenannten Wende- oder DDR-Erinnerungsfilme: Die Analyse von Ingolf Zeisberger (2012) belegt, dass männliche Protagonisten im Mittelpunkt des Genres stehen. Für eine differenzierte Auseinandersetzung mit der weiblichen Emanzipation und ihren Ambivalenzen hat hingegen der DEFA-Film ein reiches Repertoire zu bieten, das noch darauf wartet, erneut gesichtet und diskutiert zu werden. Wissenschaftler/-innen könnten mittels Filmanalysen einen Beitrag zu einer differenzierten Auseinandersetzung mit der DDR-Geschichte leisten und die „inneren Prozesse des Landes und seiner Bewohner subtil [...] rekonstruieren“ (Schenk 2005: 38).

Literatur

- Balogh, J., Murke, B. 2015: *Geteilte Ansichten. Jugendliche stellen Fragen zur deutschen Einheit*. Wien: Ueberreuter.
- Bernhardt, P. 2009: *Spiel's noch einmal Erich? Eine hegemonietheoretisch orientierte Lesart von Good Bye, Lenin! als Beitrag zum Ostalgiediskurs*. In W. Bergem, R. Wesel (Hg.), *Deutschland fiktiv. Die Deutsche Einheit, Teilung und Vereinigung im Spiegel von Literatur und Film*. Münster: Lit, 89–130.
- Bohnsack, R. 2011: *Qualitative Bild- und Videointerpretation. Die dokumentarische Methode*. Opladen, Farmington Hills: Barbara Budrich.
- Brunner, U. 2006: *Filmheft: Der Rote Kakadu*. Bonn: BpB.
- Dieckmann, C. 2005: *Deutschlands Medien und ostdeutsche Öffentlichkeit*. Aus *Politik und Zeitgeschichte*, 55. Jg., Heft 40, 3–8.
- Dölling, I. 2003: *Zwei Wege gesellschaftlicher Modernisierung. Geschlechtervertrag und Geschlechterarrangements. Ostdeutschland in gesellschafts-/modernisierungstheoretischer Perspektive*. In G.-A. Knapp, A. Wetterer (Hg.), *Achsen der Differenz. Gesellschaftstheorie und feministische Kritik II*. Münster: Westfälisches Dampfboot, 73–100.
- Falck, M. 2006: *Filmheft: Das Leben der Anderen*. Bonn: BpB.
- Gebhard, G., Geisler, O., Schröter, S. (Hg.) 2007: *Heimat. Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzepts*. Bielefeld: Transcript.
- Geißler, R. 2002: *Sozialstruktur Deutschlands. Die gesellschaftliche Entwicklung vor und nach der Vereinigung*. 3. Auflage. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.

- Heinzmann, J. (Hg.) 2016: Filmgenre: Heimatfilm international. Stuttgart: Reclam.
- Keller, R. 2011: Wissenssoziologische Diskursanalyse. Grundlegung eines Forschungsprogramms. Wiesbaden: VS Verlag.
- Keller, R. 2007: Diskursforschung. Eine Einführung für SozialwissenschaftlerInnen. Wiesbaden: VS Verlag.
- Knoblauch, H. 2005: Wissenssoziologie. Konstanz: UVK.
- Lindenberger, T. 2006: Zeitgeschichte am Schneidetisch. Zur Historisierung der DDR im deutschen Spielfilm. In G. Paul (Hg.), *Visual History. Ein Studienbuch*. Göttingen: Vandenhoeck & Rubrecht, 353–372.
- Linderberger, T. 2011: Kino als Aufarbeitung? In H. Berger, M. Dejnega, R. Fritz, A. Prenninger (Hg.), *Politische Gewalt und Machtausübung im 20. Jahrhundert. Zeitgeschichte, Zeitgeschehen und Kontroversen*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 599–610.
- Mai, M., Winter, R. 2006: Kino, Gesellschaft und soziale Wirklichkeit. Zum Verhältnis von Soziologie und Film. In M. Mai, R. Winter (Hg.), *Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge*. Köln: Halem, 7–24.
- Mathes, B. 2007: Mit der „Heimat“ verheiratet? Die Architekten von Peter Kahane. In B. Mathes, *Die imaginierte Nation*. Berlin: DEFA-Stiftung, 42–71.
- Merkel, I. (2014): Historisch-Kritische Filmanalyse. In C. Bischoff, K. Oehme-Jüngling, W. Leimgruber (Hg.), *Methoden der Kulturanthropologie*. Bern: Haupt, 257–272.
- Mikos, L. (2008). *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz: UVK.
- Moles Kaupp, C. 2003: *Filmheft: Good Bye, Lenin!* Bonn: BpB
- Peltzer, A., Keppler, A. 2015: *Die soziologische Film- und Fernsehanalyse*. Berlin, Boston: De Gruyter Oldenbourg.
- Rödter, A. 2015: Ist die deutsche Einheit Geschichte? *Forschung und Lehre*, 22. Jg., Heft 10, 820–824.
- Schenk, R. 2005: Die DDR im deutschen Film nach 1989. *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 55. Jg., Heft 44, 31–38.
- Schmitz W. 2013. Das Zeichen „Heimat“: Zur Semiotik eines wandelbaren Konzeptes in der deutschen Kultur. In J. Klose (Hg.), *Heimatschichten. Anthropologisch Grundlegung eines Weltverhältnisses*, Wiesbaden: Springer/VS, 569–599.
- Scholz S. 2004: *Männlichkeit erzählen. Lebensgeschichtliche Identitätskonstruktionen ostdeutscher Männer*. Münster: Westfälisches Dampfboot.
- Scholz S. 2008: *Sozialistische Helden. Hegemoniale Männlichkeit in der DDR*. In S. Scholz, W. Willms (Hg.), *Postsozialistische Männlichkeiten in einer globalisierten Welt*. Berlin: Lit-Verlag, 11–35.
- Scholz, S. 2016: *Everyday Socialist Heroes and Hegemonic Masculinity in the German Democratic Republic, 1949–1989*. In S. Wendt (Hg.), *Extraordinary Ordinarity. Everyday Heroism in the United States, Germany, and Britain, 1800-2015*. Frankfurt am Main: Campus, 185–216.
- Scholz, S. 2017: *Heimatfilm*. In A. Geimer, C. Heinze, R. Winter (Hg.), *Handbuch Filmsoziologie*. Wiesbaden: VS (im Erscheinen).
- Scholz, S., Lenz, K. 2013: *Ratgeber erforschen. Eine Wissenssoziologische Diskursanalyse von Ehe-, Beziehungs- und Erziehungsratgebern*. In S. Scholz, K. Lenz, S. Dreßler (Hg.), *In Liebe verbunden. Zweierbeziehungen und Elternschaft in populären Ratgebern von den 1950ern bis heute*, Bielefeld: Transcript, 49–76.
- Scholz, S, Kusche, M., Scherber, N., Scherber, S., Stiller, D. (2013): *Das Potenzial von Filmanalysen für die (Familien-) Soziologie. Eine methodische Betrachtung anhand der Verfilmungen von "Das doppelte Lottchen" [115 Absätze]*. *Forum Qualitative Sozialforschung* (letzter Aufruf 10.01.2017).
- Winter, R. 1992: *Filmsoziologie. Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft*. München: Quintessenz.

Winter, R. 2012: Das postmoderne Hollywoodkino und die kulturelle Politik der Gegenwart. Filmanalyse als kritische Gesellschaftsanalyse. In C. Heinze, S. Moebius, D. Reicher (Hg.), Perspektiven der Filmsoziologie. Konstanz: UVK, 41–59.

Zeisberger, I. 2012: „Good Bye, Lenin!“ Die deutsche ‚Wende‘ im Film seit 1989. In M. Nies (Hg.), Deutsche Selbstbilder in den Medien. Film – 1945 bis zur Gegenwart. Marburg: Schüren, 151–166.